

新古今歌風の形成

—序— 説—

藤 平 春 男

「新古今集のころの歌は一首の口調をめたくとゝのふる事を本意として詞のうへに心をのこして餘韻を深くこめ一首のつゞけざま幽玄にしてあらはに浅まなる所なくなさけをふかうし語勢をいたはりたけ高くもしめやかにもつよくもやはらかにも百般の姿あり、(中略)此姿は文治より建保までの諸先達の後地をはらひて見えす」(尾張龜家苞)

万葉、古今、新古今は和歌の三つの典型を示すと言われ、新古今の歌風は万葉風、古今風とともに歴代の歌の基調となつてゐると説かれる時、その新古今とは一應新古今和歌集という歌集自体に即して言われているわけであらう。しかし新古今集には傳説的作品を除いても上下五百年間にわたるものが含まれていて、そのすべてについて新古今歌風と呼ぶわけにはゆかない。何らかの意味でこの集の中に一定の歴史的時代の生んだ独自の歌風が認められるとする時初めてそれは新古今風の名に値するであつて、新古今歌風というにはまずその点から明らかにしておかねばならぬのである。石原正明は「文治より建保まで」と言つたが、果してそれは正しい根拠を持つてであらうか。『尾張』に先行する『美濃の家苞』の著者本居宣長の選釈した範圍もほど『尾張』に同じいから、宣長も大体同様の考えを持っていたのであらう。富士谷派の『歌袋』は一層詳しく論じて、二條帝の頃から四條帝まで十代八十四年を和歌史上の第四期「近昔」とし、その説明に「姿も前代似ず後に似ずひとりたちたるを思へば、此きは壬生三品京極黃門の一生なればなるべし。そがうちにも千載集などはややもせば中頃にさし入れつ

べくやすらかなるを、後鳥羽の帝の好ませ給けん御姿よりぞまた異に見えける」(六運)と述べているが、これは後鳥羽院親撰ともいふべき新古今集をその直前の千載集とも異なる風格を持つものと見たわけであろう。いずれも單なる鑑賞眼によつてというよりも一應の歌壇史的知識をもとにしていると思われるが、それは正しく焦点をとらえていいると言えるかどうか、根拠があるとするればそれはいかなる意味のものであろうか。実は右のような意見は現代の批評家もほど従うところなのであつて、それを新古今歌風を論ずる出発点としていのであるが、問題の性質はもう一度出発点から検討し直すことを必要としているのではないかと思われる。私もこの点の慎重な吟味から新古今歌風を究明して行つた尊敬すべき少数の学者にならつてもう一度正明以前に逆戻りしようと思うのである。

二

新古今集に独自の歌風が認められたり、或いは集全体が一つの色彩に統一されていると言われるのは、そこにそれを強調し統一する主体があるからであらう。その主体とは何か。この点については集の成立事情を見ることを必要とする。

集の編纂事業は建仁元年(一一〇一)十一月三日の後鳥羽院院宣により始められていて、撰者六名(寂蓮中途で歿)が和歌所寄人中から選ばれ、最初の選歌及び部類等の撰集事務に當つた。しかし最初の選歌草稿は約一年餘院の嚴密な詮衡を経て部類に廻され、その部類も屢々院の指示を得て行われており、かつ部類終功前からの切継ぎが概ね院の指示で行われて、「出入如反掌」(「明月記」承元元年十一月八日)であつたから撰者の直接の編輯権は甚だ弱かつたと想像される。切継ぎも承元四年(一一一〇)九月まで続いていてその数、集の約一割に及ぶと思われる、主として現代歌人の秀作編入のためらしいが、相當集の内容を変えたものであつた。(切入れ歌は小島吉雄氏の挙げられた他に五六四、秀能の歌が「如願法師集」によると建永元年春日社歌合のもの故、それを加へて十六首判明するが、中十六一首は新作である。その他家隆の歌数が元久二年三月二日現在二十余首から現存流布本の四首に比べると切継ぎの主たる意義がほど弱われよう。)かくて全体を通じて院の関心は主として現代歌人についてであつて古典的作品にはそれ程及ばなかつたようであるが、しかし集編纂についての院の意志は殆んど決定的要素を成していて親撰といふに近く、新古今編纂の主体は直接的には後鳥羽院だと言つていいことが認められるのである。院歌壇の盛んなりゆく勢いの中に始められた新古今撰集事業が、やがて承元二年頃からの院歌壇衰頹、さらに建曆頃からの順徳院中心時代への移行とともにそ

の業を全く終えるという事実も又それを端的に示すにほかならないであろう。

しかし又新古今撰集の始められた建仁元年には、後鳥羽院漸く二十二歳であつて、歌人として完成されているとは言ひ難くもろろん歌界の指導者でもあり得なかつたのであるから直接の主体が院であつたとしてもそれを支えているより大きな指導精神が存在していた筈である。それは何か。

前に撰者が和歌所寄人中から選ばれていることを言つたが、その「寄人」は後鳥羽院を主催者とする歌壇の主要歌人なのであつて、それは院歌合又は百首類の作者を調べれば明らかである。ところでその寄人はどんな人々がなつてゐるかといふと、若干の政治的關係による者を除いて考えるならば、すべて院側近者でかつ藤原俊成一門ないしその系統の歌人であることがわかる。(小島吉雄氏「新古今和歌集の撰集態度と撰集事業」参照) こうしてみると「うたよみどもめし出され思ひ」の朝恩にあづかる人々數しらず」

(家長日記)と言われる中にその中心となり指導勢力となつたのは俊成一門であつたと言つてさしつかえないのであるが、これは又『千五百番歌合』(これは実際に披講されず、かつ最初は院第三度百首として催されたのではないかと思われる)の院判がいかなる人々に好成績を與えてゐるかを見ても裏付けられるであろう。

このような御子左家一門の支配は院歌壇成立らしいことなのであつて、逆に言えば院歌壇は俊成一門を導き入れることによつて成立したということにはかならないのである。院歌壇は正治二年(一一〇〇)七八月の交のいわゆる『正治初度百首』によつて当代代表歌人が結集されていらい形成されるが、この百首は院をして文治建久の頃から九條家の被護の下に俊成指導下に育成され、いわば九條家歌壇を形作つていた定家家隆らの中堅歌人を認めさせる結果となつたのである。『正治二年院初度百首』以後この九條家歌壇が院に吸収されそれを中核として、大規模な歌人結集が行われて院歌壇の盛況を見ることになるのである。従つてその俊成一門が中心勢力をなし主要メンバーを占めたことは当然であつて、その唯一の指導者も又入道釋阿以外の者ではなかつたのである。院歌壇の盛況は『明月記』、『家長日記』又歌合、百首、諸家集によつて偲ばれるが、その勢いが千五百番百首を経てやがて新古今撰集となるのであつて、そのことは和歌所開闢源家長の明らかに記すところなのである。

「男にも女房にもかく若き歌よみ多く集ひて晝の程は職事辨官参りこみて萬機の政どもなめれば、夜は御歌合和歌會夜毎に

侍る。こゝかしこのかくれにうちぞめきつゝおのがじし案じあへり。かやうに常のことなればよきあしき多くつもれる歌ども又古き歌も昔の人おのづから見及ざるもあるべし、彼是を心の及ばん限り求め蒐めて奉るべきよし六人に仰す」(家長日記)

かくて以上の検討は新古今撰集が俊成及びその系統の歌人を中心として成立つ院歌壇の活動のおのずからの帰結として、記念碑の意味をもつて企てられたことを示していると思われるのであるが、その上に立つて直接その衝に當つたのが歌壇の主催者後鳥羽院であつたことになるわけである。それが集の性格の上にいかなる意味を持つたかという問題については章を改めて考えられるべきであらうと思われる。

三

新古今集には仁徳天皇(傳説的作品である)以下作者三九五名一九八一首(流布本)の短歌作品が収められているが、その中に古典群と現代群の大きな区分のあること、それは編纂主体の意識するところであつたとを見出されたのは風巻景次郎氏の創見であつた。(風巻氏「新古今的なるもの」(範圍)即ち新古今編者にとつての現代歌風とは経信以後、言い換えれば大体金葉集初見作者以降の歌人の歌風であることを実証されたのであつて、集にこのような二大歌群の見出されることは否定し得ない事實である。しかしその経信以降をそのまゝ現代文藝的なものとするにはいさゝか疑問の餘地があるのであつて、風巻氏と同様の方法でその現代歌群中にさらに細分のあることが証明されないことはないのである。

今風巻氏の現代歌群の始祖的指標とされた経信以下の六條源家三代を採つて、その集中の配列位置を比較してみよう。二代俊頼は金葉集撰者で、金葉に三十五首、千載に五十二首、金葉詞花時代歌人を代表するに足りる歌人。三代俊恵は詞花初見ではあるがそこでは一首のみで、千載に二十二首、新古今には十一首、俊成(一一一四—一二〇四)西行(一一一八—一二九〇)とほぼ同年代を生きた歌人(頃)で俊成とも親交のあつた人。この六條源家三代は、風巻氏のいわゆる現代歌群中の各期を代表し得る條件をほぼ備えていと言ふことができようから、これによつて検討してみる。まず俊恵についてみると彼は撰集当時の歌人ないし院歌壇人と殆んど同等の扱いを受けていることが認められる。即ち彼の歌は歌題の都合によると思われる一首(四五、國歌大鑑)を除いて後拾遺以前の歌人中に交ることなく、半数以上が千載新古今初見歌人中に含まれ多く

の場合院歌壇人中に交つて配列されている。(六、一四二、二七四、五八八、八八四、一三〇八、一八八三)次に俊頼はどうかというとは彼は屢々後拾遺以前の歌人に接した位置にあり、(五五七、一八一六、一八三六)拾遺又は後拾遺歌人中に交つてしまうこともある。(一四七二)しかし一方千載新古今歌人群の端にある(二六六、五五七、一八三六)のみならずその中に含まれること(五三三、一〇八五、一六〇〇)もあつて、まず準現代歌人ともいへば取扱を受けていると言ふことができる。最後に経信はというと、彼は俊頼よりさらに離れて行つて、千載新古今歌人中に含まれることは一度(一四八)しかなくそれも歌題の都合と見られぬこともない。そして拾遺又は後拾遺歌人群の一員となること七(一九七、二二八、五五五、七二八、九二七、九二八、一七三一)それに接しつゝ金葉歌人に続くこと二(九二〇、一四六二)、詞花歌人に続くこと二(二二二、一五二八)、千載歌人に続くこと一(三四二)、その他判定困難六であつて、これは明らかに現代歌人というより近代歌人というにふさわしくなつてゐることがわかる。

かういふ検討の結果は、眞に現代歌人的取扱ひを受けてゐるのは俊恵に於てであり、経信俊頼はいわば現代歌人群を周る衛星的地位を與えられてゐることを示すと思われるが、このような現象は六條源家三代に代表される一般に通じるものと言へるのである。(例えば六條藤家一門について見られたい。そこでも現代歌人的位置にあるのは清輔のみである。なお経信の項からその一端が知られるように拾遺時代の歌人は、必ずしも古今後撰時代の歌人と同等でなく、経信らの近代歌人とグループを成すことが注意されよう。)そしてこの結果はさらに歌論書の示すところによつても確かめられる。まず『古末風体抄』(一一九七成立)によればその和歌史的区分は「かみ、中古、しも」の三分法で「しも」は後拾遺以降を指しているが、しかも金葉、詞花の二集を評して否定的であるところを見ると、自撰の千載集(文治四年一一八八)とそれらとの間に一線を画していると言ふことができる。次に『近代秀歌』(遺送本承元二、三年、一二〇八—九頃成立)についてみれば、「末の世」の卑しい歌の中で経信俊頼頼輔清輔基俊等はすぐれた歌人であつたとし、それに續けて「今の世となりてこのいやしき姿をいさゝかかへてゐるきことばをしたへる歌あまたいできたりて」と言つてゐるのであるから、明らかに清輔辺までとそれ以後の現代とを區別してゐるのである。(他に「八雲御抄」)こうして当時の歌論書のいずれもが、大体千載集成立頃活躍してゐた歌人即ち俊恵あたりを境にして、それ以後を自分たちの時代と見てゐたことが認められると思うのであるが、それは又新古今編纂に決定権を持つ後鳥羽院の意識するところにはかならなかつ

たのである。院が集の編纂に當つて神経質に氣にしていたのが現代歌人についてであることはすでに切継ぎについて注意しておいたが、『明月記』元久二年三月二日條にはほゞ部類終功に近づいたその日、定家等が院から「當世人歌不知食多少、先注出之可經御覽、爲令増減」という命を受けたことを記している。そしてさらに切継ぎが一段落しようとする同年閏七月二十四日には入集歌精選のために「新古今俊惠以下作者歌可書出」(『明月記』同年同月同日)と命ぜられたのであつて、この「俊惠以下」が「當世人」と同義語であることは、『明月記』の書きぶり、又前後の事情からも蓋し誤りないところと考えられるのである。このように見てくるならば、「俊惠以下」は明らかに新古今現代歌人の範圍を示すと言えるのであつて、經信以降の近代に続いて俊惠以降の現代を認めることは決して根拠の無いことではない、むしろ實証的成果はそれを重視すべきことを教えていると思われるのである。

ではこれ以上はもう分析できないのか、集編纂の主体によつて意識せられたところは以上にとどまるであらうか。集自体はも早示すところなく歌論書によつても殆んど知るを得ないが、こゝに注目すべき資料がある。それは『拾遺愚草』員外「堀河院題百首」の前に定家の記した註であつて、「養和初學百首」の後「堀河院題百首」を詠んだところ、父母はじめ隆信寂蓮それに兼實や俊惠などから絶讃を博したが、その評判も僅か三四年のことであつたと言つて、それに續けて次の如く述べているのである。

「自文治建久以來、稱新儀非據達磨哥爲天下貴賤被惡、已欲弃置及正治建仁蒙天神之冥助應聖主聖朝勅愛、僅繼家跡猶携此道事」

これによつてみると、正治百首以後の院歌壇に採り用いられたのは文治建久の頃「新儀非據達磨歌」と言つて批難された歌風だということになるが、事實定家が院によつて当代隨一の歌人として認められていたこと、歌合や『明月記』又『後鳥羽院御口傳』などに明らかであるのだからこの自註はかなり重要な意味を持つことになる。即ち院歌壇の歌風はそれ以前定家らの育てゝいたもので、文治建久頃は一般的でないどころか異端視されていたということになつて、そこに正治二年の院歌壇成立以後における歌風の一轉機があつたと言わなければならないのである。これについては参照すべき文獻に『無名抄』(一)

二二——二二があつて、その「近代歌体」の項は現代の歌風に二様ありとしてその一つ「今様姿」を最近の風とし、幽玄風と呼ばれるがさらに時に晦澁に過ぎて達磨宗と譏られると説明している。長明の歌壇的位置から言つても、この「今様姿」が定家の「新儀非達磨歌」を指していることは間違いないのではないかと思われるが、そうだとするとその「今様姿」に對立する「中古の流」の一人が俊恵だといふ長明の説明であるから、さきに認めた現代歌風はさらに院歌壇の「幽玄風」「今様姿」によつて限定されねばならなくなる。こゝにおいて経信以降は、「俊恵以下」と院歌壇の「今様姿」とさらに二つの段階を持たなければならぬわけである。

経信以降の近代歌風は確かにそれ以前の古典的感觸と區別されるべきであるが、しかし新古今現代歌風とは、さらに下つて俊恵あたりから後がその範圍であつて、院の現代名歌選たらしむべく努力したのもその現代歌人の作品についてであつた。けれどもその現代の歌風のすべてが撰集の主体たる院歌壇の歌風となつたのではなく、俊成の指導下から育つて行つた定家等の「今様姿」こそそれを支配し、そこで發展した歌風であつて、従つて最も集の中心となつて強調されたのもその「幽玄風」である。こういう見通しが以上の結果からほど得られることになるのであるが、果してそれは何を意味するのであろうか。『尾張の家苞』や『歌袋』の説もそのいずれかの段階を示していたが、問題はこれから先にある。右の如き事実が何を意味し、かつなぜそうあらねばならなかつたか。新古今歌風の成立について考えようとする本稿にとつての本題も亦おのずからそこにあるかと思われるのである。

四

新古今集を形成している各時代の作品は、各々異なつた意義に於て、撰集の主体となつた院歌壇の歌風を中心に幾重もの歌風圏を形づくつてゐるということが知られるとすれば、それはその中心たる撰集主体の求心力によつて成立つてゐるのであるから、各外周囲もそれぞれの意義に於て新古今歌風の成立に參與してゐると言えるわけである。従つて何が眞に新古今的なものであるかという問題も、その検討に出發すべきだとしなければならぬのである。

まず『万葉集』及びそれと同時代とされる作品について言つと、新古今集序文の記した通り相当採られていて、万葉集から

六十三首（しかしその多くは直接にでなく王朝時代の諸集に拠つてい）同時代作者の作とされるものを含めると七十四首が見出されるが、その殆んどが正しく訓まれ、本来の形で受取られた万葉歌ではないので、それを「不愉快な雑音以外の何物でもない」（川田順氏「新古今集と萬葉集」）と見るにせよ、又「花鳥風月の低徊趣味感を基調とする」点で「新古今作者たちの生活感情或は作歌態度と一脈相通するものがあつた」（小島氏）と認めるにせよ、新古今歌風との深いつながりを考える必要はなくむしろその変形化に注意されるのであるから、素材的には相当密接な關係があつたけれども（「古来風体抄」）僅か集中の三パーセントを占めるにすぎない万葉歌に改めて検討を加えることは、暫く措こうと思う。俊成も亦「偏効萬葉之歌風頗背中古之妙體也」（「重家朝臣書右貢」）と言ひ、変形された万葉をもその歌風の理想とはしていなかつたのである。彼及びその一門の万葉尊重は主として學問知識としてであつたと思われる。

そこで次に風巻氏のいわゆる拾遺群、主として三代集時代の作品について考えてみなければならぬ。この古典的作品は集の約三分の一近くの量を占め、貴族的美意識、風雅の情をうたう芸術品としての和歌を確立した古今集以下の三代集時代に対して、新古今撰集当時の人々が強い憧憬を持つたことを示していると思われるのであるが、とくに新古今集の生れたのが、源家三代の政治的妥協性に惠まれて漸く王朝的鬱閉氣を再生せしめつゝあつた時期であることを思えば、集が古今集の傳統の承継を強く驅つてゐる（集の序、新古今集の序、院の歌、集名）のも肯かれるのである。しかしかくの如き王朝文化の記念碑的事業への憧憬は直ちにその歌風自体への共感を示すとは言えないが、その点でも俊成以下が主として古今集をその理想と仰いでいたことは明らかであつて、前に引いた俊成判重家歌合における「中古之妙體」は古今風を指すのであり、古今集こそ歌の本体（「風体抄」上）と述べているのである。この点は当代歌人のほとんどについて言われることであらう。かくの如き共感では何を意味するか。古今風の全き模倣でない以上そこには何らかの批判的攝取がなければならぬであらう。そこでその点について俊成から見えてゆくならば、その「古来風体抄」は一つの傾向を暗示しているように思われる。即ちその古今集からの抜抄についてみるとそこに抜かれた歌は、原歌集に比して、六歌仙時代一四、撰者時代八、読人しらす六（各パーセント）となつていて、六歌仙時代の比較的重視されていることがわかるのである。そしてこれを俊成の最も推賞した歌が、「むすぶ手

のしづくににぐる」(貫之)、「月やあらぬ春や昔の春ならぬ」(業平)、及び「ほの／＼と明石の浦の」(人麿) (抄)「古来風体

和尙自歌合」跋「民」であつて、そこに立体的な背景、餘情の纏綿(貫之、業平の歌)ないし靜かな抒情の表出(人麿の歌)が認

められることと併せ考へる時、俊成の古今礼讃はむしろ業平に代表される六歌仙的な面に重点があつたのではないかという推

測を可能にするのである。(詞、例へば「千五百番歌合」二七八、二九一番等参照)この事は又定家においてより複雑な形で認め

られる。その『近代秀歌』によつてみると、彼は六歌仙の様式と貫之の様式とを明別し、後者を評して「心たくみにたけ及び

難く詞強く姿面白きさまを好みて餘情妖艶の體をよまず」と言つてゐる。しかしそのいずれを探つてゐるかは知り難いのであ

つて、『毎月抄』(承久元年(二一九成立)における秀逸体の説明を見ると、貫之の撰者時代の様式の知巧性と六歌仙の様式の詠嘆的抒情性

とを各々その特質において認め、それを統一するところに彼の理想を置いていたのではないかと考えられるのである。そこに

貫之様式のエビゴーンたる近代歌風、六歌仙様式を曲解せる現代歌風の弊を痛烈に批判する彼の態度(近代秀歌)が生れて

来ているわけであろうが、そうとすればこゝには古今風の二面において批判的攝取が行われているということになり、俊成の

抒情的面の強調に対してそれを承け継ぎつゝさらに新たな立場に移つてゐると言われるのである。この点について『無名抄』

は、定家らの現代歌風が一般的に餘情を主とする抒情性の強いものであることを認め、それを「中古の流れ」の知巧的歌

風に對せしめて共に古今集に源流があるとし、むしろ定家らの現代風を六歌仙の様式の系列に属すると考えたらしいのであ

る。しかしその当否はともかく古今攝受における抒情性の強調は俊成以下の明らかな特性であつて、新古今集の一特色となつ

ている、かの本歌取においてもその本歌とされるものは多く古今集中の「主観的色彩の濃い感傷性の勝つた」抒情的な歌(小

島吉雄氏)だつたのである。この傾向が又後鳥羽院においても同様であらうこと、その平懷なる拾遺抄を捨て拾遺集の妖艶さを

挙げる(三代集之閑事)態度にも明らかであつて(ことにその妖艶さが集における恋歌の激增にもとづいてゐるとすれば)、かゝる古今以下三代集における抒情性へ

の志向はやがて新古今集中のその時代の作品に対する選択傾向を決定したのである。三代集の中でも古今後撰作者より拾遺時

代歌人の方がむしろ優勢となつてゐること(古今後撰四七名二〇七首、拾遺四三名二二六首)は「今の世の人の心にもことになふ」(風体抄上)ゆえ

化財的藝術品に引上げようとする志向が再び表面的になり一般的になつたことを示していると考えられるのであるが、しかし貴族的文化人として個人と社会との矛盾を感じることなく（氏人、官吏、莊園領主としてはそうでないとしても）、和歌を貴族社会の中に育てられて来た美意識によつて律しようと試みた古今集の歌風を、その風雅生活の実体が次第に失われて来、貴族社会全体に分裂の徴が見え初めた院政期に再生せしめようとすることは、もしもそれが單なる傳統崇拜にとどまるまいとするならば、きわめて困難なのであつてそこに多くの矛盾混乱を生ぜざるを得なかつたのである。それは結局社会と個人の内面的心情との矛盾分裂に萌す混乱であるから、内面的眞實の自覺以外に文芸としての再生の途はないわけであつたけれども、院政期は武家が院や攝關家の走狗に止まるかぎり、その文芸の社会性と個人性との矛盾への疑問がそれほど深刻であることを要求されていなかつた時期なのであつて、そこにともすれば單なる傳統模倣もしくは傳統を逸脱した卑俗さに墮する危険が続いて行つたのであつた。これがおのずから和歌を單なる技術的模倣作品あるいは文学意識を失つた戯作に導きかねなかつたことも當時の作品を見れば認められるところであらう。そして一方においては、和歌が漢詩文同様の社会的價值を與えられたことによつてその學問化専門化の現象が表われ、ともすれば一層その非文芸化を招きかねなかつたのである。

經信（一〇一六—一〇九七）はこういう時期の初頭に表われてくるのであるが、その意義はおのずから次のことを豫想せしめるであらう。即ち經信も新古今も同様の歴史的緊閉氣において、共通の矛盾を持ち等しい問題と取組んでいるとすれば、經信のその解決の仕方が何らかの意味で新古今歌壇人と相通するものであつたに違いないということである。

新古今集に經信の歌は十九首入集し、千載一首、新勅撰ナシ、又隱岐選抄本に一首も除かれずとなつてゐるが、それは誰が經信を高く評價したかをはつきり示している。「大納言經信ことにたけもありうるはしくて然も心たくみにみゆ」（院御口傳）と評した後鳥羽院こそそれであつて、院は格調の緊張、又構想のすぐれた点を認めるとともに、とくに「うるはし」さの故に經信を推賞したと思われるのである。この「うるはし」さが何を言つてゐるかはよくわからないが、「院御口傳」や「遠島御歌合」の用例を参照するならば、靜寂な心情が視覚的に具象化されてゐることを指摘してゐるのではないかと考えられる。

（院御口傳の後編評及び「遠島御歌合」五）
（番、二十六番、三十八番等の判詞を参照）
そうすると、「殊に歌のたけを好み古き姿をのみ好」（「古宋風体」）むという貫之の様

式の屬性のみでは割り切れないところが経信には有るわけであつて、その点こそ経信の新しい事態に對しての新たな途の開拓ではなかつたかと考えられてくるのである。新古今集中の経信の歌が十九首中十五首まで自然美を把えた四季歌及び羈旅歌であることもそれを示していると思ふ。歌合や歌会の歌は題詠であつてしかも口誦されることによつて発表されるのであるから詞書や左註に頼ることができず、一首の獨立性と格調の流麗さが特に要求される。その場合に普遍性を持ち易い、貴族的美の古典性に反しない自然美を把えて、その感覺的具象化を試みることは確かに一つの行き方であらう。とくに王朝後期の貴族かつ都会人として鋭い感覺を持ち利根的な官能美を求める風潮の下にあるならば、その印象的敘景歌は古典としての和歌の再生の一途であり得るのであつて、それは同様の地盤の在るかぎり汎く表われ得る現象となるのである。しかしそこには未だ個人の内面的心情との密接な絡み合ひは無いのであつて、俊成が貫之的様式に屬せしめた如く抒情性を缺くことは否まれなところとなる。(経信の歌合判詞を見てもその具象化が古典的知識に拠つて求められていたことがきわめて明瞭である。)かくして新古今の経信の歌風を認めつゝなお近代を以て遇した理由はほどそこにあるかと思はれるのであるが、かゝる繪画的な歌は同じく抒情性を失つた機智的な戲笑歌ともいふゆる金葉詞花時代の新傾向をなして、俊頼に承け継がれ、藝術的昇華を缺いた物語歌的歌風、あるいは貫之的知巧性の亞流に對して、一つの和歌史的意義を持つていたと考え得られるのである。なおこゝに注意すべきは、俊頼に複雑な氣分を立体的に表現した歌のあることを院の指摘している点であつて、「院御口傳」俊頼評、定家的傾向をそこに認めているが、このようにあらゆる努力が部分的にはあつても次第に表われて成果を見せてくるところに近代の意義があるのであり、俊頼のより新古今の中心圈に引き寄せられているのもそこに理由があると言わなければならないのである。

六

さきに「俊惠以下」を以て現代歌風の指標としたが、その「俊惠」が何を意味しているかをまず考えてゆきたいと思う。

後鳥羽院によれば「俊頼の後には釋阿西行俊惠なり」(院御口傳)とされていて、俊成西行と同様に扱われているが、『無名抄』は彼を清輔賴政登連とともに「中古の流れ」として現代幽玄風に對立する歌風としている。(近代歌体)ところで長明の挙げる中古様式の代表歌人はいずれも俊惠の主宰する歌林苑同人であつて(歌林苑については後瀬一雄「氏」歌林苑の研究」参照)保元から治承へかけて

約二十年間も同人的集團として存続した歌林苑には何らかの共通の集團氣があるから、「中古の流れ」は大体その歌林苑的な歌風を指すと思われるが、その同人の多くは千載集に主要な地位を與えられて新古今にあまり重視されなかつた人々であつた。(後惠、千載22―新古今12、清輔19―12、賴政14―3教長10―1、道因20―4、登蓮4)この事實は『無名抄』の記事が必ずしも(1等、同人中新古今に却つて重視されたのは女流歌人と若き寂蓮及び長明のみである)この事實は『無名抄』の記事が必ずしも長明のみの考えにとどまらないことを示していると言えようが、一方院御口傳の説や、集中の配列位置がこれら歌林苑同人達をほぼ現代歌人並に扱つているところを見ると、それは俊惠、さらには清輔らがある点で現代性を持ちながらなお前現代性を捨てきれないことを示すものであらうと考えられる。歌壇史的事実からすると清輔は俊成に次第に圧迫されてゆくから、歌林苑的な前現代性は清輔にその極を求められると思われるが、俊惠は歌林苑執行としてそれに接触するとともに、寂蓮(當時藤原定長)もその同人として含み、また俊成一家とも親交があつたらしいのであるから、清輔と俊成との中間にその位置が推定されることになるのである。そこでその間の事情を明らかにし「俊惠以下」の意味をはつきりさせるためには、右の三者について各々の立場を知ることが必要であらうが、それには歌論に表われた自覺の程度を見ることが最も差異を明確ならしめる途であらう。

最初に清輔であるが、彼の歌論は大体次の諸点に要約されると思われる。(なお「和歌初序抄」参照)

- 一、著想が新しく、かつ古典的常識から見て不自然でないことを求める。(「英國家歌合」一巻一「同更衣二番」)
- 一、用語が雅正で格調の流麗であることを求める。(「右大臣家歌合」初巻一番「英國家歌合」立春)
- 一、心姿の調和を求める。(「三番」一「經盛家歌合」一「六番」同更衣四番「經盛家歌合」紅葉四番等)
- 一、ものさびしくあはれな情趣を好む。(「二番」同紅葉三番等)

右の如き清輔の態度は、その『和歌初序抄』序によつても明らかなように従来の『俊賴髓』的な考え方(その自覺に關するも大差)と根本的な違いはなく、歌を素材のものとみる「文花義興」の二元観を出でないが(その祖父顯季の立場より声調への關心を深めて來ていて、歌病など殆んど咎めていないこと)「經盛家歌合」紅葉と、「あはれ」にもものさびしい氣分を尊重し幽寂な情趣美への認識を見せているところには、新しい面が表われて來ていたのであり、心姿調和の強調が素材的な外面的結

合の主張に止まつてゐるためにその間の内面的關聯に及ばないけれども、その新しい面が後に見る如き俊成的方向を指し示して表われていることには注意されるのである。そしてかような新らしい傾向が時代の要求にもとづいており、かつ俊成や歌林苑同人との接觸から賣されたとすれば、その寮囲氣に同化された限り清輔も又ある程度の現代性を持ち得るであらうと思われるのである。

次に俊惠であるが、彼は『無名抄』がその説を正しく傳えているとすれば、清輔よりはるかに俊成に近づいていゝと言ふことができる。即ちその理想とするのは、陰翳のある氣分を表わし、かつ勁直にして流麗な格調を持つような一首全体の調和なのであつて、心詞についてとくに秀れた点が無くても姿がうるわしくおのずから餘情となつてゐるような歌は秀歌だとする（歌の牛臂の句の事）点には、従末の一元觀を脱して歌の本質についての新たな認識が芽生えてゐることが窺われるのである。しかし俊惠の限界はまだ素材がそのしらべや餘情を形造つてゆくと考へて、その間の内面的關係についての自覺の足らないこととであり、そこに餘情を醸成する詞や句が一方に於て勁直流麗な格調となつてゆかねばならぬとする時、その一首における調和はともすれば表現内容の平明さという妥協に落着かざるを得なかつたのではないかと思はれるのである。（院御口傳「俊惠の恋歌秀語の事、同後成自讃歌の事等参照」）彼は「姿に花麗きはまりぬれば又おのづから餘情となる」（歌の牛臂の句の事）というが、それは「ことばよくつゞけつればおのづから姿にかざられてこの徳（餘情）をぐすることもあるべし」（俊惠が姿をさたする事）と説明される如く、餘情が詞や句の用法、素材によつて形作られてゆくことを意味するのであり、一方に「させる秀句もなくかざれることばもなければおのづからはしくきよげにいひくだしてたけたかくとほしるき」（姿をさたする事）を「よき歌の本」として、一首の調和された格調美を求めていても、その間の内面的關係には深く触れてゆくところがないのである。もつとも花麗な姿は格調美を備へることによつて見られるのであるから、それがおのずから餘情となつてゐるところにはその間の關係が言われていないわけではないけれども、その内面性についての考察とは言えないのである。こうして俊惠は結局平明かつ具象化された格調のすぐれた歌を求めたと考へられようが、それは従末の外面的な見方に対して革新的であるとともに、まだ歌を素材のもののみみる考へ方にとらわれて完全な解決を持ち得なかつた妥協、安易さをも内在してゐたと認めなければならぬのである。

それでは最後に俊成はどうか。彼は俊恵の立場を徹底し従来の素材中心的な見方を拂拭する。清輔が『和歌初学抄』序に述べた如き『俊頼髓』の見解、即ち俊成以前のすべての歌論の持つ、歌を心（著想）、詞（用語）、ふし（趣向）など素材的な各面の合成体と見る考え方を否定して自己の主張を提出したのである（「古末風体抄」上「うたのよきことをいはむとは」）。その説によれば歌の本質は右のような素材的なものを超えてそれが一つの主体によつて渾然と調和されたところに、感官を通じて、とくに声調の中に何となく感じられてくる「餘情」、默用氣的な氣分情趣である。それはさらには直観的に夢幻的な一つの風景「おもかげ」「景氣」として視覚的に想いえがかれる美的情調であり（（終信の新古今的意義はこゝにその位置が與えらるる））意味表象の進行にとけ合いつつ言語の韻律の流れの中にひろがる情趣の深いである。（「風体抄」上、「慈鎮和尚自歌合」「十禪師跋」「一、八」）

かくの如き考え方は根本的に餘情論として統括できる性質のものであるが、それを言語の韻律の中に感覺的に訴えきたるものとした点でしるべ論の面も持つてゐるのである。このことは俊恵がしらべと餘情を併立的に尊重していたのを主体的に統一したことを意味するのであるが、それは体験の直接的表出でなく、それと距離をもつて意識の中に滲潤してゐる氣分情調を詩境とする彼らにとつて唯一の方途であり、従つて俊成はそれを最も徹底し得たと言えるのである。原初的体験の表出を避けるのは王朝和歌の通性であるから、餘情及びしらべの意識は平安中期（「古今序」業平喜撰評、「忠」）から表われてくるが、こゝに至つてその方向を徹底し歌の有機的な内面構造において位置づけるを得たのであり、それを統一する主体は即ち我が心であることが自覺せられたのである。かくて王朝的生活感情に生きるかぎり抒情の自由は確保せられることとなる。

さて以上によつてみると、ほど清輔俊恵俊成の三者がいかなる關係にあるかがわかるが、それは一つの方向への發展として理解されるであらう。従つて「俊恵以下」とは以上に述べて来た如き新傾向の支配的になつて来た歌風を指すと考えられようがそれは言い換えれば俊成的周辺の限界を示すにほかならないと言えるのである。それだと現代歌風とは即ち俊成中心の圈内にあるものを指すことになるのであるが、それではその現代歌風を提立する意味は何であらうか。

風体抄上巻の冒頭は歌の尊まれるゆえんを説いて、主観の具象化が歌である。だから歌なくしては自然の美を表わし傳えることができず、その美を生み出す人の風雅心もあり得なくなる（「かの古今集の序にいへるがごとく……何をかはもとの心とも

こうして俊成によつて和歌が芸術品として同時に完全な抒情性を回復したわけであるがそれはどうして可能だったのだろうか。一應彼の個性の、そして天賦のしからしむるところと言えようが、その自覚は必ずしも青壯年時から有つたとはできないようであつて、前に述べた如き見解はすべて建久以降の文獻に拠らねばならぬのである。そしてその歌合判を見てゆくならば、承安頃（「三井寺新羅社」歌合「頃六十台」頃六十台）までの判には多く素材ないし型態面を問題にしていたのが、治承を経て文治建久（「六百番以降七」）に至ると表現内容にひろく注意を拂うようになる傾向があり、又その作品においても、趣向の興味を主とした歌の多い『久安百首』（三七歳）から、抒情味に満ちた新たな風格を完成した『五社百首』（七七歳）への道程は漸進的であつたと思われるのである。そこでもしこの仮設が當つていとするならばその自覚はやはり、保元平治の戦乱さらに平家一門殲落の悲劇を見る壯年期の体験が、今や分裂崩壊に直面しつゝある貴族社会の中に孤独なる自己を見出すことによつて齎されたものであり、和歌を以て立つた彼にとつて、單に貴族社会の文化財なるが故にそれが自己の内面的眞実と無縁であることが堪え難く感じられるに至つて、長い摸索を経て新たな認識に到達し得たのではないかと考えられるのである。（もちろん俊成が六三歳を絶つたことも直接の契機となつてゐるであろうが）和歌の古今序的な意義づけへの疑問は享樂的貴族生活を失うところには当然生ずべきであつて、いわゆる狂言結語観は『白氏文集』の流行を見た平安時代から選子内親王『発心和歌集』序（一〇一二）や、『榮花物語』（うたがひの巻）などにすでに見えてゐるが、このような超現實的價值としての佛教に結びつけて解決を計ることは、その解釈の仕方はいろいろであつても（阪口玄章氏「狂言陀」要するに和歌の社会的價值と個人的價值との矛盾感にもとづいており、それが俊成の老年期において一般化）「古未風体抄」「拾玉集」各巻跋（後鳥羽院自歌合「法文十番」判詞「定家卿自歌合」序「法門百首」跋「和歌色葉集」序等）したことは、狀態の急轉がその矛盾を深刻ならしめたことを示しているにほかならないのである。俊成は風体抄に天台止観との關係を述べているが、その立場が中世後期の如く芸術と宗教との心境の統一（耕雲、心敬等）にまで至らず歌の領域としての風雅心を認めるものではあつても、宗教的境地とのアナロジーを明言することは少くとも歌が彼の内面的眞実に触れるものでなければならぬことを前提とする。そしてこのことは即ち時代の要求を體現するものであつたのである。かの『徹書記物語』下冒頭の俊成定家の逸話も根拠無きものとは言えないのである。

さて、以上のように俊成が時代の要求を体现しつゝその必然的方向において新たなる途を拓き得たと考えるならば、その抒情精神を以て現代歌風の根源的性格とすべきは当然であらうし、その範囲は彼のいわば同伴者作家たり得たもの、例えば俊恵を以て一つの指標とすることができよう。千載集（一一八八）はその抒情精神の産物であり、その実作がまだ多く表われ得なかつたため難然とした点はあつても、それを傾向づけているのは抒情味に富んでいることだと言えるのである。

かくして千載集は新古今の出発点だとする考え方は肯くべき理由を持つことになるが、しかし後鳥羽院歌壇の歌風はさらに特殊な性格を持つていたことがさきに注意されたところであつた。そこでさらに進んでその特質の検討に入らなければならぬのである。

定家がみずから記したところによれば、院歌壇に迎えられた彼の歌は文治建久の頃「新儀非據達磨歌」と呼ばれたというがそれについて参照されるのは前に述べた如く『無名抄』の記事である。長明は現代歌風に二様式ありとして、一は「詞ふりて風情ばかりを詮とすべき……中古の流」、他の一は餘情景氣を主とする幽玄の体なる「今様考」と説明しているが、後者は又「達磨宗」などと譏られると言つてゐる。「今様姿」が餘情景氣を主とする歌風というならば、それは俊成を代表者とするものと言えようが、しかし中古様式の代表者とされた俊恵に、主観の露出が餘情を損なうとしてその歌を咎められた（俊成自讃歌事）俊成は長明にとつて、必ずしも今様姿の代表歌人ではあるまい。「中古の流」は俊成によれば「ひとへにかしき……後拾遺の風體」（『風体抄』上）にほかならず、さらに定家の言う貫之の様式の系列（近代秀歌）に属するものと考えられるから、俊成風がそれに対立ないし超克する歌風であることは既に述べたところによつて明らかであらうと思われるが、長明の言う幽玄風、今様姿はさらに進んで定家的なものを指していると思られるのである。そこでしばらく定家の歌論について簡単に検討してみようと思う。（定家の歌論書は殆んど新古今撰集以後の著作であるが、彼に根本的変質はないと考える。）

定家の歌論の中核は秀逸体と有心体とについて求められるであらうが、それは美的内容を問題とするのではなく主として作歌の態度方法について言われているのであり、彼の歌論的著作の多くは技術論的なものであつた。ところでまず有心体とは何

かという、定家は廣義と狹義とに區別して、前者はすべての歌体の基礎であり、後者はその心有ることを專一に詠まれた歌体だがそれこそ歌の本意とすべきものだとしている。従つて廣義と狹義との間には本質的な差別はないわけであるが、『毎月抄』に見える有心体の説明はそれが主として作歌態度に關するものであることを示しており、これを歌合判の用例（宮河歌合三抄）に見え

百番歌合（八五四番等）

と併せ見るならば有心とは観想の深いこと、深く思い入つてよむことであると考えられるのである。

（尤も歌合判の「心有り」は

余情ありとも、趣向がすぐれているとも必ずしも一定して用いられてはいないが、定家の用例の多くは観想の深さを指す場合と考えられる）

このことは又定家が作歌に當つてつねに「沈思」（例えば「明月記」建仁

元年六月十三日千五百番）

して風情を得ようと苦心している点と符合するが、さらに狹義の有心体の説明は有心のいかなるものを概ね示しているのであつて、狹義の有心体は「景氣の歌」などと違つて、心の働きの透徹した鋭敏さを必要とし、深く思

入りその心境になり切つて詠まないと晦澁に墮すると述べ、さらに恋述懷などの題の純抒情歌には必ずこの有心体によむべきだと述べているのである。これは結局狹義の有心体が深い観想に入つて知的意力を集中し、複雑微妙な主観的情調を表現技法の自由な駆使によつて構成してゆくという作歌の態度から生れる歌体であることを考えさせるのであるが、廣義の有心体も又観想的でない、構成的作歌態度の要求にほかならないと言えるであらう。ところで理想の歌体とされる秀逸体はというと、深い情趣が巧妙かつ透徹した技法によつて構成せられ、しかもそれが完全に統一されてきわめて單純な姿として、高邁な格調であつて感に訴えるようになってゐることであり、これを有心体との關係において見るならばそれを基礎として生れた完成態であるとみることが出来る。結局定家が求めているのは以上の検討からすると、さきに定家が古今集に貫之的知巧性と六歌仙の抒情性の二面を認めたとしたが正にその主體的統一であつて、そこでは歌を餘情のものとみることが自明の前提とされているのである。このことは『無名抄』および『和歌色葉集』に記す達磨歌の説明と一致し、さらに院御口傳の定家評とも符合するが、かゝる定家の立場を方法的にのみ言えば結局「歌はたゞ詮ずる所古き詞によりてその心をつくるべし」（八雲御抄「用意部」ということになつてゆくのである。このような立場の常識化がいかに危険であり弊害を伴うかは定家自身をすら屢々歎かしめてゐる（近代秀歌）が、その淵源はすでに俊成の中に胎生してゐたと言わねばならぬのであり、俊成の方法が依存する、鋭敏な美的感覺と、直観的な構想力と、古典的教養とを高度に保ち得る歌壇的環境の成立は、それを單なる手段方法にとゞめず自己展開せしめ

る傾向を内在していたのである。それらの感覚や教養の醸成している集團的雰囲氣を理解し得ない者にとつて、そこから生れる作品は達磨的難解さを持つべく、又それを單に表面的に模倣するならばわけのわからぬ「無心所着」（『和歌葉集』土ノ四）に墮するであらう。従つて俊成の方法は特殊な集團的環境において發展する場合、よかれあしかれ達磨歌化する性質を持つていたと言わなければならないのである。「新儀非達磨歌」は俊成の到達点から出発し、九條家の中に育くまれた定家の作品の右の如き性格への無理解の表白であるが、それが院歌壇に受容されたのは、定家の育つた集團的環境が院によつて全歌界に及ぼされたことによつてであつた。それはその雰囲氣が消滅してしまえば「心有様なるをば庶幾せず」（『院御口傳定家評』）と言われるのであるが、しかし正治建仁以来の院歌壇は定家の態度發展の温床であつて、人々は何より歌壇的な藝術品として歌を作つていたのであり、それは西行などの歌とは一面大いに性格を異にしていたのである。（例へば「山家集」と「拾玉集」とを比較するとよくわかるし、さらに新古今集歌についてみても、西行寂然らに歌合百首等の歌壇的作品の皆無であるのに対し、慈円入集歌91―歌合百首類64、良経79―）かゝる傾向は淺薄に常識化されると、本來の抒情精神をも喪失した「心もなき歌」（『八雲御抄』用意部）の氾濫を招くことになるが定家もそれを警めて心有ることを主張し、俊成の甦らしめた抒情精神の喪失に厳しい眼を向けたのであつた。

かくて新古今集は院歌壇の記念碑として編まれ、従つてその雰囲氣から生れた定家の作品を中心としているが、俊成西行に発する抒情精神はその底を脈々として流れており、それが俊恵あたりまでを現代と感ぜしめたのであつて、とくにそれが後鳥羽院を直接の主体としたところに集を顯著に傾向づけて行つたと考えられるのである。

八

新古今集における現代歌人達の生活態度には、（一）実践的に行動する力を失つて一般中小貴族層に瀰漫する非現實的傾向と、（二）現世を捨離した出家頓世者の超現實的傾向と、（三）政治的實踐に携わり、さまざまの立場からともかく現實に働きかけようとする一部上流貴族の現實的傾向とが大別されると思われる。

一体王朝的和歌を嗜もうとするのは、少くとも貴族的生活感情を持つ者、ないしそれに同感し得る者でなければならぬがその中でとくに傳統文化としての和歌を護りつゞけようとするのは、現實に対して何ら力なき中小貴族の詩的才能であらう。

彼らは貴族生活を形式的に維持してゆく最低限度の經濟的地盤をなお保つてはいるが、それは次第に脅かされつゝあつて、しかもその傾向を根本的にはどうすることもできない。従つて彼らの護る貴族的矜持は觀念化せざるを得ず「紅旗征戎非吾事」(『明月記』治承四年九月條及び承久二年五月廿一日寫「後撰集」奥書)と自己の觀念性を告白するに至るのである。そうした王朝的貴族生活への觀念的執着は、和歌の傳統性古典性の面を重視させることになるが、それは宮廷歌壇における場合一層然ることとなる。ところでこれに対して一應貴族的現世生活を捨離した出家頓世者は、左様な現世的美を超えた自然美と孤獨なる人間性の普遍に眼を開くに至るのであつて、そこでは和歌は主観の表白の面を強くおし出してくるのである。

しかるに政治権力を持ち、社会的基盤から遊離していても、とにかく主観的には現實に積極的に働きかけようとする上流貴族は、以上の如き生の糧としての和歌にやゝ異なつた意義を與える。即ちともかく政治的實踐に携わる彼らにとつては、和歌は心を抒べるものであるとともに風雅の翫び物なのである。その代表的人物は後鳥羽院であるが、院は『後鳥羽院宸記』や『家長日記』『明月記』等から知られるように、異常なまでの芸能愛好者であり、和歌はいつもその筆頭に挙げられていたのである。院や良経、慈円らのディレクション・テイズムはすでに諸家の指摘(折口信夫氏、風巻景次郎氏等)されているところであるが、彼らは宮廷歌壇人であるとともに定家らの如き専門家の神經質さを必要としなかつたのである。俊成や定家から屢々その技術的缺陷を注意されても(御妻源深歌「おもしろくてしかも心も殊に深」い(院御口傳)西行評)ゆえに西行は新古今入集第一位となつたし(また能因行尊らの勅撰入)抒情性に乏しい経信もその視覚的印象美と高邁な格調美のゆえに多くの共感を寄せられることができた。もちろん王朝的美意識によつて彩られた絢爛巧緻な芸術品を尊重すべきは言うまでもないところであらう。

新古今集の根源的主体たる院歌壇は俊成一門を中核として宮廷歌人から成立つてゐるが、その俊成の意義は和歌の傳統芸術性に対して抒情精神を甦らせたことにあり、それは一般貴族を等しく押し流しつゝあつた社会の急轉の齎した内面的眞実の自覚にもとづいてゐた。そして歴史の動向はその貴族階級の生活意識における社会と個人との分裂をます／＼急激ならしめてゐたのであるから(かゝる動向はまず下層貴族層から表われる、西行や大原三寂、長明、さらに前下野守行長などはそれである)直線的に展開すれば俊成から西行へと進行すべきであつた。(西行の生活感情が中世的文化人のそれに近づいてゐることは、例えばその作品に多く表われる「あはれ」の用例(約百二十)しか(例)を調べてみると、一般貴族歌人のそれよりずつと悲哀感ないしその宗教的諦観への深化を見ていることから知られる)しか

し文治建久以降の狀勢は觀念的には後鳥羽院を中心とする貴族を再生せしめたのであつて、その上にまず九條家において、さらに大規模に院において、俊成一門を中核とし前に大別して考へた(1)及び(3)の傾向に属する宮廷歌人による歌壇が結集されたことは、そこに洗練された感覺と高度の教養を共有する密接な集團的界囲氣(例えば連歌が急激に)を醸成し俊成的方法の極限までの展開を見るに至らしめたのである。それは歌壇に集められたすべての歌人を一つの空氣に熔かしこんで行つたのであるが、それを主催する者が院や良經であつたところに俊成的な幅があり抒情性と知巧性が高度の統一を保ち得て、その界囲氣が消滅した後『遠島百首』の抒情性を示す院と、『新勅撰和歌集』の知巧性を表わす定家とを、例えば『水無瀬釣殿当座六首歌合』(建仁二年一二〇二)に結びつけていたのである。(定家に態度ないし好尚の変化があるかないかという問題は、実はかゝと見るべきであらう。彼がその統一を理想とする事情から理解すべきであり、抒情性から知巧性へのウエイトの移行といたことはすでに述べたところである。)院歌壇の空氣は傍流歌人にとつて「ふつと思ひもよらぬ事をのみ人ごとによまれしかば……恐しくこそおぼえ侍りしか」「無名抄」近代歌体」と言われるばかりであつたが、その中で「當道仙也」「順德院御記」(九日)とされたのは定家であつた。そしてその定家を院は後に評して「詞のやさしくえんなる外は心もおもかげもいたくはなきなり」(院御口傳)とし、俊成西行の「詞も優にやさしきうへ心ことにふかく」(同上)あることに對せしめたのである。これは院歌壇の性格が俊成の示したコースから決して外れてはいなかつたこと、しかもその方法の極限までの展開であつたことを示しているものであつて、それこそ新古今集を傾向づけたものにほかならなかつたのである。それは院歌壇を成立させた歴史的時期の消滅とともに解消すべきであつたが、その特殊な時期の生んだ新古今の特異性はその特異なるが故に、中世をはらむ王朝的古代の崩れゆく精神を體現し得たと思われるのである。

(附記)作品の検討に全く触れない文字通りの序説に終つた上に、論証をほとんど省いた抽象論になつてしまつたが、今は一つの見通しを述べるにとどめて、詳細はこゝに触れ得なかつた多くの問題とともに稿を改めて述べたいと思う。歌論者の成立年代については月本歌学大系の解題に貢うところ大であることをおことわりしておく。